

Zbigniew Bednarek

Język wojny na przestrzeni wieków

Kultura rozumiana w najszerszym znaczeniu jako „rezultat zbiorowej działalności, całokształt tak duchowego, jak i materialnego dorobku ludzkości, wytworzony w ogólnym rozwoju historycznym, gromadzony, utrwalany i wzbogacany” [Zgółkowska 1998: 288] pozwala wskazać, że teksty o wojnie również są częścią kultury, a tym samym rozpatrywanie ich języka w kontekście tytułu zbioru jest jak najbardziej uzasadnione. Wychodząc od najbardziej ogólnego sposobu pojmowania języka jako ukształtowanego społecznie systemu, zespołu znaków i środków umożliwiającego porozumiewanie się ludzi¹, sformułowanie *język wojny* rozumiem na dwie możliwości: jako tworzywo, którym posługują się media w czasie konfliktu, a więc sposoby wyrażania się dziennikarzy o opisywanych przez siebie wojnach oraz jako narracje społeczne i propagandowe. Można ponadto wskazać dodatkowe płaszczyzny problemowe, np. formy wyrażania emocji czy tworzenie rozmaitych konstrukcji językowych, a także zakres funkcjonowania *języka wojny* w warstwie wizualnej (fotografie, plakaty). Ze względu na skrótowy charakter tekstu ograniczam się jedynie do zasygnalizowania wybranych aspektów, które zauważyłem podczas badań nad dziennikarstwem wojennym.

Zróżnicowanie języka wojennych deskrypcji widoczne jest już w starożytnych sprawozdaniach, których autorami byli w V wieku p.n.e. Herodot (*Dzieje* – relacja z wojen między Grekami a Persami), Ksenofont (*Wyprawa Cyrusa* – o bitwie pod Kunaksą w 401 r. p.n.e.) i Tukidydes (*Historia wojny peloponeskiej* – o wojnie między Atenami

¹ Por. definicję „języka” np. w *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny* [1998: 150–152].

a Spartą) czy w I wieku p.n.e. Juliusz Cezar (*O wojnie galijskiej* i *O wojnie domowej*). Istotnym elementem w relacji Herodota jest nakreślenie przez niego tła konfliktu i opisywanie własnych obserwacji, a gdy było to niemożliwe, przytaczanie rozbieżnych opinii świadków oraz obecność wątków etnograficznych i opisów geograficznych. W przekazie Tukidydesa widoczne jest dążenie do obiektywizmu i krytycznego podejścia do źródeł informacji. Jednak o ile opisał on tylko sam przebieg konfliktu, to Juliusz Cezar dodatkowo poszerzył swoje opisy przebiegu walk o historię krajów, charakterystykę ludności, jej kulturę, zwyczaje, wierzenia. Język wojny był więc stopniowo rozszerzany o nowe wątki.

Średniowiecze przyniosło kluczową zmianę w narracji dokumentalnej, dzięki nurtowi poezji epickiej *chansons de geste* – pieśni o bohaterskich czynach (wcześniejsza *Iliada* Homera miała charakter zdecydowanie literacki, a nie dokumentalny) oraz dzięki kronikom. *Gesta* miały nie tylko upamiętnić postawy szczególnie godne naśladowania, opisywać bohaterstwo, waleczność rycerzy podczas prowadzonych wojen, ale ich celem było także samo dokumentowanie przebiegu bitew wojennych. Wśród nich należy wskazać przede wszystkim trzy cykle². Dokumentalne narracje wojenne kształtowały się w czasach średniowiecznych również pod wpływem innej formy wypowiedzi – kroniki³. W wiekach średnich polska historiografia przedstawiała

² Pierwszy cykl poświęcony czynom wojennym Karola Wielkiego, które wychwalane są w *Pieśni o Rolandzie* oraz w *Le Pelerinage de Charlemagne*, drugi cykl o Wilhelmie Orańskim, opiewający wojny z Saracenami w południowej Francji, przedstawionymi na przykład w *Chanson de Guillaume* oraz trzeci cykl o wyprawach krzyżowych, opisanych w utworze *Chanson de Jerusalem*. Zob. hasło „chansons de geste” [w:] *Słownik Encyklopedyczny – Literatura Powszechna* [1999].

³ Przykładowo, Jean Le Bel pisał w swych *Kronikach prawdziwych* o wojnach w Europie Zachodniej prowadzonych w latach 1326–1361, a na ziemiach polskich Jan Długosz w *Rocznikach, czyli kronikach słynnego Królestwa Polskiego* (*Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae*) utrwalił opis bitwy pod Grunwaldem, czerpiąc wiedzę o jej przebiegu z opowiadań jej uczestników (od swojego ojca, stryja i biskupa Zbigniewa Oleśnickiego). Niezwykle cen-

przebieg wojen, ich tło oraz zwycięstwa i przegrane. Cechami typowymi dla kroniki są podsumowania oraz komentarze autora, ale również brak analizy opisywanych wydarzeń. Jest to w pewnym sensie dyskurs uwsteczniający język wojny wobec bogatych i zróżnicowanych wypowiedzi wypracowanych w starożytności.

Po roku 1833 w Europie i USA wraz z powstaniem i gwałtownym rozwojem masowej prasy tabloidowej (tzw. *penny press*), nastawionej na wzbudzenie u czytelników wielkiego wrażenia, wzrosło zapotrzebowanie na materiały sensacyjne, które pochodziły właśnie z wojen [Grochmalski 2001: 153–163]. Po tabloidyzacji języka wojny kolejnym momentem przełomowym były relacje Howarda Russella z wojny krymskiej (1853–1856), przesyłane dla brytyjskiego „Timesa”, które ukazywały cierpienie żołnierzy, śmierć na froncie, fatalne warunki higieniczne w szpitalach – w skrócie: cechowały się naturalizmem i realizmem.

Na styl języka wojny olbrzymi wpływ miało wynalezienie i wprowadzenie do użytku telegrafu w 1845 roku⁴, kiedy to Agencja Informacyjna

nym źródłem historycznym informującym nie tylko o przebiegu bitwy pod Grunwaldem, ale również o tle konfliktu jest *Kronika konfliktu Władysława króla polskiego z Krzyżakami w roku Pańskim 1410* (*Cronica conflictus Wladislai Regis Poloniae cum Cruciferis anne Christi 1410*), nazywana w skrócie *Kroniką konfliktu*. Przyjmuje się, że została napisana już w końcu 1410 lub na początku 1411 r., z kolei jej autorstwo przypisuje się biskupowi Zbigniewowi Oleśnickiemu lub Mikołajowi Trąbie – podkanclerzemu Królestwa Polskiego. Do dziś zachowała się jedynie skrócona XVI-wieczna kopia kroniki, a jej oryginał zaginął. Tekst napisany po łacinie doczekał się przetłumaczenia na język polski dopiero po II wojnie światowej i został wydany drukiem: *Kronika konfliktu Władysława króla polskiego z Krzyżakami w roku pańskim 1410*, przeł. J. Danek, A. Nadolski, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Olsztyn 1984. Z kolei *Chronica Polonorum* (*Kronika Polska*) Macieja z Miechowa, wydana drukiem w 1519 r. (pierwsze dzieje Polski, które ukazały się drukiem) posiada m.in. opis katastrofalnej przegranej (w bitwie pod Koźminem zginęło ok. pięciu tysięcy polskich rycerzy) wyprawy zbrojnej do Mołdawii, zorganizowanej w 1497 r., dowodzonej przez króla Jana Olbrachta.

⁴ Zob. hasło „korespondencja” w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Maślanka J. (red.) [1976].

Havasa zaczęła obsługiwać pierwszy telegraficzny serwis informacyjny we Francji. Teksty zaczęto tworzyć w oparciu o zasadę odwróconej piramidy Pulitzerza, tj. umieszczając najważniejsze informacje na początku, by w razie zerwania połączenia zostało przekazane to, co najistotniejsze. Przekazywane w ten sposób reporterskie wiadomości o przebiegu wojny musiały wówczas zostać ograniczone treściowo do najważniejszych informacji i zaczęły charakteryzować się stylem lakonicznym, zwięzłym, oszczędnym w słowach. Niespełna trzydzieści lat później w doskonałych jak na owe czasy sprawozdaniach z wojny francusko-pruskiej w 1871 r. autorstwa Archibalda Forbesa, reportera „The Daily News”, oprócz szybkości informacji, odnotowuje się kolejną cechę języka wojny: plastykę opisu [Wańkowicz 1978: 202]. W tekstach pochodzących z pierwszej wojny światowej widoczny jest styl potoczny, służący uzewewnętrznianiu się, było w nim „więcej rozlewności”, natomiast w sprawozdaniach z drugiej wojny światowej zniknęły sformułowania o znaczeniu ogólnym, np. mówiące o strachu i zauważalny jest styl zwarty, syntetyczny, „większa oszczędność słów”. Swoistą innowacją jest również pojawienie się w tych sprawozdaniach wulgaryzmów, którymi posługiwali się żołnierze [Wańkowicz 1978: 289–290, 321].

To, że w tekstach o wojnie wykorzystywano mnogość środków artystycznego wyrazu wydaje się być rzeczą oczywistą, ponieważ język wojny – jak zresztą każdy język – jest dynamiczny, a jego stagnacja oznaczałaby jego zamieranie. Przykładowo, Juliusz Kaden-Bandrowski w swej *Wyprawie wileńskiej* przyrównywał Naczelnego Wodza Józefa Piłsudskiego do posągu odlanego ze spiżu, dowodząc jego powagi i wielkości, wręcz monumentalności. Ciekawe są również sposoby jakimi sprawozdawcy wojenni opisywali strzały. Adam Grzymała-Siedlecki opisując wojnę polsko-bolszewicką na oznaczenie odgłosu strzelającego karabinu maszynowego stosował dwie następujące formy wyrazów dźwiękonaśladowczych: „Tak – tak – tak – tak – tak” oraz „pach, pach, pach” [Grzymała-Siedlecki 2007: 46 i 71]. Z kolei Wojciech Żukrowski relacjonujący konflikt amerykańsko-wietnamski napisał: „kula (...) nosowo miauknęła” [Żukrowski 1955: 383]. Na zróżnicowanie opisów podobnego zjawiska niewątpliwie duży wpływ miała inwencja twórcza sprawozdawcy.

Warto zatrzymać się nieco dłużej przy metaforze – językowym środku stylistycznym licznie stosowanym przez pisarzy i reporterów. Jedna z najbardziej ogólnych metafor funkcjonuje w książce reportażowej Curzio Malaparte pt. *Kaputt* wydanej w 1944 r. Podczas II wojny światowej przebywał on m.in. w Polsce, Rumunii, na Ukrainie i Bałkanach, gdzie obserwował bestialskie zbrodnie hitlerowców i opisał je właśnie we wspomnianym tomie. Sama wojna jest w tekście w pewnym sensie „bohaterem” drugoplanowym, jest jedynie pretekstem do opisu sytuacji i pełni rolę fatum. Tytułowy „bohater” relacji – czyli stary kontynent będący *kaputt*, ‘skończony’, Europa w gruzach – określony został przez samego Malaparte jako „potwór radosny i okrutny zarazem”⁵. Amerykański językoznawca George P. Lakoff i węgierski badacz Zoltán Kövecses wskazują na używanie w odniesieniu do wojny metafor pojęciowych, na których mogą opierać się tzw. ramy, wykorzystywane do zrozumienia społecznych i kulturowych wydarzeń. Zdaniem Lakoffa taką metaforą pojęciową jest np. sformułowanie „polityka to wojna”, które (jako jedno z wielu) nadaje strukturę amerykańskiej polityce i często jest spotykane w mediach i przemowach polityków⁶. Do

⁵ „'Kaputt' jest książką okrutną. Jej okrucieństwo to najdziwniejsze ze wszystkich doświadczeń, jakie przyniósł mi widok Europy w latach wojny. A jednak wśród bohaterów tej książki wojna jest postacią zaledwie drugorzędną. Można by powiedzieć, że ma jedynie wartość pretekstu, gdyby nie to, że preteksty nieuniknione przynależą do sfery fatalizmu. Wojna pełni tu właśnie rolę fatum. W takim jedynie charakterze wkracza do tej książki (...) Głównym bohaterem jest Kaputt, potwór radosny i okrutny. Żaden wyraz nie zdołałby lepiej niż to twarde i tajemnicze niemieckie słowo *kaputt*, dosłownie znaczące ‘złamany, skończony, zdruzgotany, przepadły’, wyrazić tego, czym jesteśmy, czym jest w tej chwili cała Europa: stosem gruzu i odpadków. Ja jednak – podkreślam to z naciskiem – wolę tę Europę ‘kaputt’ od Europy wczorajszej, Europy sprzed dwudziestu, trzydziestu lat. Wolę świat, w którym wszystko trzeba budować od nowa, niż taki, w którym trzeba przyjąć wszystko jako nieodwracalne dziedzictwo”. [Malaparte 2000: s. 6–7].

⁶ „(...) zgodnie z metaforą ‘polityka to wojna’ można uznać, że amerykańskie społeczeństwo dzieli się na armie odpowiadające danym

przystąpienia USA do I wojny w Zatoce Perskiej w latach 1990–1991 większość społeczeństwa amerykańskiego przekonała – zdaniem Lakoffa – interpretacja opierająca się na metaforze pojęciowej gwałtu. Głosiła ona, że Irak – strona silniejsza, a stereotypowo siłę przypisuje się mężczyznom, zaatakował Kuwejt – stronę słabszą (czytaj „kobietą”), a tym samym dokonał na tym państwie przemocy „gwałtu”. Stąd uzasadniona miała okazać się interwencja wojsk amerykańskich [Kövecses 2011: 210].

Wspominając o wojsku warto podkreślić, że również żołnierze są autorami wojennych sprawozdań. Jednak z reguły ich wartość stylistyczna⁷ niezależnie od czasów charakteryzuje się obecnością elementów estetycznych w stopniu znikomym lub ich całkowitym brakiem. Wynika to z dwóch przyczyn. Po pierwsze, z faktu, że do czasów napoleońskich nie uważano za celowe informowanie opinii publicznej o przebiegu konfliktów [Osińska 2008: netografia]. O prowadzonych walkach informowali wyłącznie wojskowi dowódcy lub niżsi rangą żołnierze, a ich relacje były spisywane w formie wojskowego raportu [Wańkowicz 1978: 182–184]. Tym samym język ich wypowiedzi, podyktowany przez przyjętą formę raportu, był specjalistyczny, wręcz hermetyczny, pozbawiony artyzmu. Po drugie, elementy estetyczne w przekazach wojskowych utrudniałyby przejrzystość meldunków, ich odbiór i analizę. Doskonałym przykładem są komunikaty prasowe Wojska Polskiego z wojny 1920 roku, które ukazywały się w prawie całej polskiej prasie. Język został w nich sprowadzony do stosowania przez nadawcę w zasadzie tylko dwóch czasów: przeszłego i teraźniejszego, przewagi trybu oznajmującego i niewielkiej liczby zwrotów imperatywnych. Z kolei tryb przypuszczający wydaje się być niedopuszczalny, bowiem wnosiłby w tekście niepotrzebne zamieszanie i dezorientację odbiorcy. Komunikaty te mają wielu twórców i nie występuje w nich retoryka polityczno-propagandowa, widoczny jest na-

ugrupowaniom politycznym, dowódcy tych armii to liderzy polityczni, broń wykorzystywana przez armię to poglądy, celem wojny jest jakiś cel polityczny itd.” [Kövecses 2011: 210].

⁷ Por. E. Wierzbicka, A. Wolański, D. Zdunkiewicz-Jedynak (red.) [2008].

tomiast język w odmianie urzędowej, a co za tym idzie przewaga zdań w formach bezosobowych, używanie słownictwa pozbawionego emocjonalności i częste występowanie strony biernej. Odnotować jednak należy również wyjątki od tej reguły. Literacki charakter, a tym samym elementy estetyczne, mają bowiem sprawozdania wojenne komandora Artura Bilskiego pt. *Widok na Sarajewo* i pułkownika Wojciecha Hajnusa pt. *Mój Irak*.

Język – jak powszechnie wiadomo – jest potężnym orężem wojennym, a Winston Churchill stwierdził dobitnie, że „pierwszą ofiarą wojny jest prawda”. Dużą rolę odgrywa bowiem w każdej wojnie stosowana po obu walczących stronach propaganda. Za Ireną Kamińską-Szmaj warto przytoczyć losy określenia *bolszewik* chętnie stosowanego w prasie rodzimej po odzyskaniu niepodległości. Weszło ono na stałe do języka polskiego w latach 20. dwudziestego wieku. Poprzedziły je słowa „komunista” i „socjalista” rozpowszechnione już w latach 40. dziewiętnastego wieku. [Kamińska-Szmaj 1994: 134]⁸.

Nazwa „bolszewik” łączy się etymologicznie z dokonaniem w 1903 r. podczas Kongresu w Brukseli i Londynie podziałem Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji. Wówczas większość w Komitecie centralnym partii zdobyli radykałowie, na których czele stał Włodzimierz Lenin, a ponieważ wyraz „większość” w języku rosyjskim brzmi *bolszynstwo*, to radykałów nazwano „bolszewikami”. W zakresie semantycznym tego wyrazu zaszły jednak później daleko idące zmiany. Do 1920 r. polskie społeczeństwo nie miało zbyt dużej wiedzy na temat bolszewików, bowiem do tego czasu rodzima prasa drukowała jedynie krótkie informacje na temat ich działań w Rosji i to często w kontekście sensacyjnych doniesień. Wielonakładowe pisma pravicowe

⁸ W polskich ogólnych słownikach językowych nazwa ‘bolszewik’ pojawia się po raz pierwszy w *Nowym słowniku języka polskiego* pod redakcją T. Lehra-Spławińskiego, wyd. Trzaski, Everta i Machalskiego, Warszawa 1938–1939). Ma ono tam trzy znaczenia: 1) „członek rosyjskiej partii komunistycznej”, 2) „obywatel ZSRR”, 3) „*przen.* usposobiony wojowniczo, anarchicznie, z wielkoruskiego bolszewik–komunista, wywrotowiec” [Za: Kamińska-Szmaj 1994:134].

(ale i lewicowe również) trafiające do dużej części polskiego społeczeństwa, nie umożliwiły sprecyzowania się znaczenia podstawowego wyrazu „bolszewik” i wykreowały negatywny obraz bolszewika. Tym samym – o czym wspomina Kamińska-Szmaj – w latach 1918–1919 wytworzyła się sytuacja, w której wyraz „bolszewik” kojarzył się Polakom „z czymś strasznym, okrutnym, ale bliżej nieznanym” [Kamińska-Szmaj 1994: 142–143]. W ten sposób zaczął się budować stereotyp bolszewika, który w następnych latach został poszerzony o kolejny: stereotyp Żyda-komunisty.⁹

Podczas II wojny światowej i w konfliktach toczących się po jej zakończeniu – jak pisze Jacek Sobczak – szczególnie podatne na manipulacje okazywały się przekazy fotograficzne i filmowe, mimo że w odbiorze społecznym właśnie one jawią się przeciętnemu odbiorcy jako rzetelne i bezstronne [Sobczak 2007: 253]. Przypomnieć można chociażby słynne zdjęcie przedstawiające „łamanie” polskiego szlabanu wykonane w 1939 r. w Kolibkach na przejściu granicznym między Polską a Wolnym Miastem Gdańskiem, a nie jak głosił podpis na pocztówce – na granicy między Polską a Rzeszą. Na fotografii widać wyraźnie, że podnoszący szlaban żołnierze Wehrmachtu, którzy w rzeczywistości byli jedynie żołnierzami gdańskich formacji policyjnych, znajdują się po polskiej stronie, na co wskazuje godło z białym orłem odwrócone frontem do aparatu fotograficznego. Tym samym wykonywali swoje czynności już po wkroczeniu do Polski. Wśród wykonanych wówczas zdjęć znajduje się drugie, dowodzące, że była to aranzacja.

Niektórzy twórcy tekstów o wojnie poddawali się socjalistycznej propagandzie PRL-u, np. Monika Warneńska autorka *Alarmu na ryżowiskach* (sprawozdania o wojnie w Wietnamie), inni doskonale ra-

⁹ „Bardziej popularny w teorii spiskowej był plan żydowski, w którym zniszczenie Rosji było pierwszym etapem obalenia chrześcijańskiej cywilizacji europejskiej i wstępem do ugruntowania władzy Żydów nad światem (...) Większość autorów z przekonaniem twierdziła, że bolszewizm jest ruchem żydowskim, że potajemnie i podstępem, dzięki swoim wielkim wpływom finansowym, Żydzi opanowali Rosję i gnębią naród rosyjski” [Kamińska-Szmaj 1994: 145–146].

dził sobie z „omijaniem” wymogu PZPR. Żukrowski w relacji o wojnie w Laosie zatytułowanej *W królestwie miliona słoni* stosował przemilczenia i sugestie, pozwalające czytelnikowi zauważyć, które fragmenty powinien czytać z przysłowiowym „przymrużeniem oka”. Zabiegi te stworzyły swoistą binarność jego przekazu.

Z kolei w Afryce podczas ludobójstwa w Rwandzie (kwiecień – lipiec 1994 r.) tamtejsze radio nazywało przedstawicieli plemienia Tutsi „karaluchami”, by ludzie z plemienia Hutu mogli zobaczyć w nich robbactwo, które zagraża, ale można je łatwo zniszczyć, całkowicie wytępić. W ten sposób „oswajano” agresorów ze śmiercią i zachęcano ich do mordowania [Tochman 2010: 18].

Podstawowymi celami propagandy są dezinformacja, kształtowanie zamierzonych poglądów oraz – jak uważa Ignatief – „tworzenie i narzucanie adekwatnych narracji”, które „zmieniają historię w opowieść o dobrych i złych” [Ignatief 1994 za: Poletyło 2008: 6]. Tę bardzo przejrzystą perspektywę opinia światowa przyjęła w pierwszej połowie lat 90. wobec wojny w Bośni i Hercegowinie.¹⁰ Pozytywnymi bohaterami walk (tzw. *good guys*) byli Bośniacy i Chorwaci, a negatywnymi (tzw. *bad guys*) – Serbowie. Jednocześnie, zdaniem słoweńskiego socjologa Slavojka Žižka, Zachód chętnie posługiwał się „fałszywymi”

¹⁰ Przyjęcie przez państwa zachodniej Europy i przez Stany Zjednoczone takiej wizji konfliktów było spowodowane następującymi przyczynami. Kraje te nie miały początkowo jasno sprecyzowanej polityki wobec toczącego się już kryzysu bałkańskiego, „poza ogólnym popieraniem i sympatią dla separatystów nie-serbskich (Europa) i chęcią utrzymania ‘statusu quo’ oraz nie angażowania się (USA)” [Poletyło 2008: 94]. Brak konkretnych, jasno sprecyzowanych stanowisk zachodnich polityków, a tym samym krajów i społeczeństw przez nich reprezentowanych, okazał się idealną sytuacją dla agencji lobbingowych i firm zajmujących się *public relations*. To one kształtowały medialny wizerunek wojen na Bałkanach, poglądy światowych polityków i opinie poszczególnych społeczeństw, ale, co więcej, stymulowały działania wielu rządów i instytucji międzynarodowych, które były „odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne, wytworzone na podstawie treści (i obrazów) przekazywanych przez media” [Poletyło 2008: 94].

narracjami, twierdząc, że jest to „wojna domowa” lub „wybuch zadawionych, stłumionych nienawiści”¹¹.

Dokumentalne teksty o wojnie i narracje społeczne tworzą tzw. kulturowe krajobrazy pamięci. Wedle Roberta Traby jest to przestrzeń wyobrażona, którą tworzy ludzka świadomość w oparciu o wyobrażenie i pamięć o elementach, które realnie istniały w danej przestrzeni [Traba 2006: 143; zob. Banaszkiewicz 2011: 37-49]. W odniesieniu do świadomości zbiorowej niezwykle interesującym mechanizmem jest również przenoszenie narracji wojennych z jednych tekstów do drugich – jak się wydaje – w oparciu o tzw. medializację zbiorowej pamięci. Istota tego złożonego zagadnienia polega na tym, że:

zdjęcia prasowe, filmy fabularne oraz relacje telewizyjne tworzą od półwiecza „materię pamięci zbiorowej”; media wizualne można w tym kontekście rozpatrywać jako odrębne mnemotechniki – system pozycji, w który muszą zostać wpisane nowe treści, jeśli mają zostać społecznie zapamiętane i zinterpretowane jako znaczące¹²

Właściwym przykładem wydaje się być opis zamieszczony we wspomnianej relacji Malaparte pt. *Kaput*, obrazujący fikcyjną scenę z miską wypełnioną ludzkimi oczami, która była „dumą” jednego z Serbów podczas II wojny światowej. Ta sama scena została przeniesiona do dialogu w filmie *Psy* w reżyserii Pasikowskiego [Poetyło 2008: 5–9].

¹¹ Według badacza prawdziwa narracja byłaby następująca: Bośnia i Hercegowina była „niepodległym państwem rozbitym przez zbrojne powstanie wspomagane z zagranicy” [za: Poetyło 2008: 6].

¹² I dalej: „Działania artystyczne od *Kriegsfibel* Bertolda Brechta do *Powidoków* Zbigniewa Libery stanowią niejednokrotnie wyraz krytycznej refleksji dotyczącej owego zapośredniczenia”. Cytat jest fragmentem zapowiedzi spotkania z dr hab. Tomaszem Majewskim z Uniwersytetu Łódzkiego, dla którego problematyka pamięci zbiorowej jest jedną ze specjalności naukowych. Por. wystąpienia z ogólnopolskiej konferencji naukowej „Medializacja pamięci – literatura, nowe media, nośniki pamięci”, UAM Poznań 19.11.2007 r. Cytat pochodzi ze strony http://topografie.pl/aktualnosci/news-czasoprzestrzenie_majewski_o_medializacji_pamieci.html [dostęp 02.09.2012 r.]

Cenne wartości przypisywane współcześnie przez społeczeństwo tekstom wojennym nie podlegają przesunięciu na rzeczy pomniejsze czy wręcz w obliczu wojny nieistotne, dzięki czemu teksty te nie stają się komercyjnym nośnikiem treści reklamowych [Por. Łuc 2011: 461–469]. Język wojny i język reklamy zdają się być od siebie odległe i nie łączą się ze sobą. Jednocześnie na początku XXI wieku w tekstach o wojnie zdaje się dominować styl *human story*, bowiem *bohaterami reportaży są zwyczajni ludzie, których wojna oderwała od normalnego życia*¹³.

Postawione na wstępie stwierdzenie, że teksty o wojnie i wojenne narracje są częścią kultury można uzupełnić o następującą konstatację: niezaprzeczalnie są częścią kultury jako *praxis*, rzeczywistymi działaniami i faktycznym stanem rzeczy, a nie jedynie teorią. Jak pisał Claude Lévi-Strauss, aby zrozumieć wspólne podstawy wszystkich form kultury, „należy zbadać fundamentalne struktury ludzkiego umysłu, a nie jakiś region świata lub określony okres historii cywilizacji” [1949: 96]. Powyższy przegląd oparty o chronologię dziejów – od starożytności do czasów obecnych oraz o rejony świata – Afrykę, Polskę, Stany Zjednoczone, Bałkany wydaje się więc dopiero wstępem do szerszej analizy języka wojny.

Bibliografia

- Banaszkiewicz M. [2011], *Kulturowe krajobrazy pamięci*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, t. 2, Plichta P. (red.), Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Bauman Z. [2012], *Kultura jako praxis*, tłum. Konieczny J., PWN, Warszawa.
- Bilski A. (kmdr) [2000], *Widok na Sarajewo*, Dom Wydawnictwo Bellona, Warszawa.
- Encyklopedia wiedzy o prasie* [1976], Maślanka J. (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

¹³ Hodalska w wywiadzie mówi tak: „Wydaje mi się, że teraz w relacjach dziennikarskich coraz częściej mamy do czynienia z opowieściami w stylu *human story*. Bohaterami reportaży są zwyczajni ludzie, których wojna oderwała od normalnego życia.” Adres: <http://www.racionalista.pl/kk.php/s,5152> [dostęp 09.01.2012 r.].

- Grochmalski P. [2001], *Korespondent wojenny*, [w:] *Media i polityka*, Sobczak J. (red.), tom I, Poznań–Września.
- Grzymała-Siedlecki A. [2007], *Cud Wisły: wspomnienia korespondenta wojennego*, Wydawnictwo LTW, Łomianki.
- Hajnus W. [2009], *Mój Irak*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Hodalska M., <http://www.racionalista.pl/kk.php/s,5152> [dostęp 09.01.2012 r.].
- Ignatief M. [1994], *Homage to Bosnia*, New York Review of Books, Nowy Jork.
- Kamińska-Szmał I. [1994], *Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923*, Wrocław.
- Kövecses Z. [2011], *Język, umysł, kultura*, Kowalcze-Pawlik A., Buchta M. (tłum.), Universitas, Kraków.
- Kronika konfliktu Władysława króla polskiego z Krzyżakami w roku pańskim 1410* [1984], Danek J., Nadolski A. (tłum.), Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Olsztyn.
- Lévi-Strauss C. [1949], *Les structures élémentaires de la parénte*.
- Łuc I. [2011], *Teksty kultury jako komercyjne nośniki treści reklamowych*, [w:] *Tekst jako kultura*, Nowożenowa Z. (red.), Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Malaparte C., *Kaputt* [2000], Sieroszeńska B. (tłum.), Czytelnik, Warszawa.
- Osińska A., *Historia informacji wojennej*, http://www.reporterzy.info/article.php?go=historia,37,historia_informacji_wojennej, [dostęp 21.06.2008 r.].
- Poletyło M. [2008], *Propaganda wojenna w liberalnej demokracji. Argument bałkański – analiza przypadku*, Adam Marszałek, Toruń.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* [1998], Zgólkowa H. (red.), t. 18 i t. 15, Kurpisz, Poznań.
- Słownik Encyklopedyczny – Literatura Powszechna* [1999], Cisak A., Żbik M., Europa, Wrocław.
- Sobczak J. [2007], *Korespondent wojenny – ramy prawne i praktyka*, [w:] *Wojna w mediach*, Piątkowska-Stępnia W., Nierenberg B. (red.), Opole.
- Tochman W. [2010], *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Czarne, Wołowiec.
- Traba R. [2006], *Historia. Przestrzeń dialogu*, Warszawa.
- Wańkowicz M. [1978], *Wojna i pióro*, Kraków.
- Wierzbicka E., Wolański A., Zdunkiewicz-Jedynak D. (red.) [2008], *Podstawy stylistyki i retoryki* PWN, Warszawa.
- Žižek S. [1993], *Caught in Another's Dream in Bosnia*, [w:] *Why Bosnia*, Rabia Ali, Lifschultz L., Creek S. (red.), Pamphleers Press, Branford.
- Żukrowski W. [1955], *Dom bez ścian. Dziennik pobytu w Wietnamie*, Wyd. Ministerstwa Obrony Narodowej, wyd. II, Warszawa.